

# アンチ・ピグマリオンの詩学

——ロベール・デスノスとイメージの問題——

鈴木雅雄

## 1 エッフェル塔——「イメージ」と「もの」

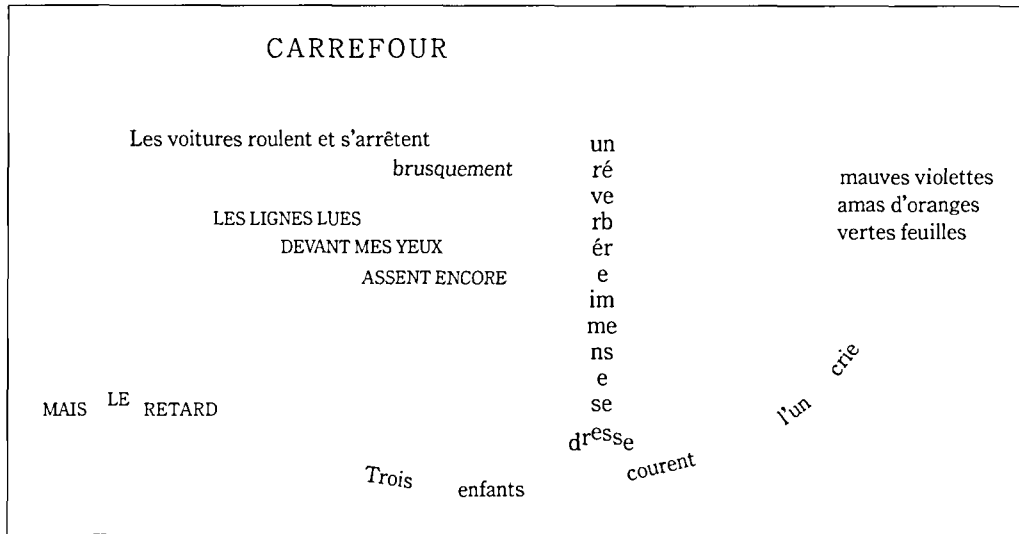
「夜のパリを徘徊するものたち」の目的は、いつでも「死体」を見つけることだと、「パリ最後の夜」には書かれている。<sup>(1)</sup>だがこのスーポーの小説で、語り手はたえず謎めいた犯罪の影につきまといながら、ついに「死体」そのものを見つけ出すことはない。推理小説の主人公のように事件の解決へと次第に近づくのではなく、事件の予感という宙吊り状態の中に置かれ続けるのである。この過程が、たとえば「ナジャ」における記号の宙吊り状態についての議論に慣らされすぎた目にはそれほどオリジナルものに見えないとしても、謎めいた記号とそれが受け取りうる意味とをめぐるシュルレアリスム特有の両義的な経験がここでひととき明確に形象化されていることは疑いを入れない。事実私たちは、語り手とともにパリを舞台とした不可思議な事件に身をゆだねるならば、たとえばそこでエッ

フェル塔が、純粹な記号と不可能な意味のあいだで揺れ動くのに立ち会うことになるだろう。犯されたはずの犯罪とその首謀者たちの組織に思いをはせながらトロカデロを横切っていく彼の目に、エッフェル塔はいつになく「生氣にあふれた」ものと映る。

私は以前から知っているのだが、それは足下から見ると金属的で建築的なものとなり、ずっと遠くから見ると象徴的なものとなる。パンタンからとグルネルからとでは、またモンマルトルからとポワン・デュ・ジュールからとでは、その様相は異なったものになってしまう。

私は記憶の助けを借りて、まるで万華鏡を通して見るように、そのシルエットを際限もなく変化させて心を慰めた。こうした変わりやすさに恵まれているせいで、それは私にとって親しいもの、生氣にあふれた、ほとんど快活と言っているほどの、一人の友人となる。<sup>(2)</sup>

エッフェル塔は、物質から遊離した「形態」であることと純粋な物質性とのあいだで揺れ動く。エッフェル塔をめぐる松浦寿輝の美しいテキストの表現にならって、「形態」と言うかわりに「イメージ」と言ってもいいだろう。スーポーのエッフェル塔は「イメージ」と「もの」のあいだで、しかし明らかにより大きく前者の方に傾きながら、パリの夜空を支配するのである。たしかにこの「イメージ」への傾斜は、松浦の言う通りエッフェル塔そのものが本質的に「イメージ」の側に位置するためかもしれないが、スーポーはなぜとりわけそうした対象を選択するのかと問うことはできるはずだ。事実、ブルトンやデスノスが繰り返しサン・ジャック塔に言及するように、シユレアリストたちのパリがしばしば近代に取り残された呪術的な都市に見えらるとするなら、スーポーはエッフェル塔に視線を向け続けた例外的なシユレアリストであったとも言える。私たちがそうした印象を受けるのは、一つには彼のもっとも有名な肖像が、他ならぬエッフェル塔の画家ロベール・ドローネーによる、しかもこの塔を背景としたものであるせいには違いないが、この画家と詩人とのつながりは双方向的なものであった。周知のとおり、スーポーの処女詩集『水族館』（一九一七年）はきわめて強いアポリネールの影響下にある。その中の一編「交差点」（図Ⅰ）はカリグラムそのものに他ならないが、そこでとりわけ目を引くのは、中央に配置された「街灯」の形態であろう。それは「一本の巨大な街灯がそびえ立つ」という言葉から組み立てられており、さらにそのカリグラムは



図Ⅰ

詩集巻頭にも独立して置かれている。しかもその前後をドローネー本人によるエッフェル塔のエッチングにはさまれているのであって、おそらくこの薄い詩集を手にとった人々はみな、この「街灯」が同時にパリを照らし出すエッフェル塔それ自体でもあるという印象を抱いたに違いない。シュルレアリスムたちの中でスーポーがもっともアポリネールに近い詩人だという常識はまた、内面の変革などではなく「形態」の問題にまずは視線を向けるものとしての第一次大戦以前のモダニズム（あるいはただ単にモダニズム）の流れの中に、彼が自ら意図して位置した詩人だったという意味でもあるだろう。

もちろん一方で、エッフェル塔が「もの」として登場する文脈もなかったわけではない。科学技術の勝利を表現したはずのエッフェル塔がその属性を次第に失い、無用であるがゆえに美しい奇妙なモノユメントに変わっていったとすれば、それはベンヤミンが他ならぬ「ナジャ」と「パリの農民」を一つの契機として展開した、あの龐大な「パッサージュ論」の中に位置づけられるようにも、ひとまず見えるのである。だがパッサージュが端的に「古びたもの」であり、ある時代の夢の露出であるとするなら、エッフェル塔はパリのシンボルとして時間の外に残留してしまった形態であった。おそらく概略的になら、エッフェル塔が「イメージ」であり抽象性であり本質であるのに対し、パッサージュは「もの」であり具体性であり存在であると総括することもできるだろう。一九世紀後半から二〇

世紀初頭にかけて記号と意味の関係が脱臼し、表象のシステムが決定的な屈折を被ったというのは図式的すぎる整理に違いないが、したがってそこには最終的な意味へと送り返されない記号と、表象されえない「もの」とが二つの可能な選択として残されたという見方には、一定の説得力があるはずだ。エッフェル塔はオリジナルを持たないものの側に、パッサージュはいわばオリジナルしか持たないものの側に位置する。スーポーのエッフェル塔の振幅は、この二つの極のあいだに広がる磁場の中で、いわばその二極間に稲妻を作り出そうとするシュルレアリスム固有の運動が惹起した軋みであったのかもしれない。

\*\*\*\*\*

『パリの農民』と『ナジャ』、『パリ最後の夜』と『自由か愛か』といったテキストはおそらく、この振幅の中でパリという都市が発信してくる記号の呼びかけに応じるための、折り重なりつつ分岐した複数の戦略を差し出しているに違いない。こうして私たちは今一度、シュルレアリスムを語ろうとするものの視野をいつでも遮っている曖昧さ、つまりは謎と解釈の対立と向かい合うことになる。たとえばここで私たちが、スーポーは事件の予感をのみ語り、したがって意味にたどりつかない「イメージ」に近くあろうとするのに対し、ブルトンは事件そのものを語ってしまうと主張するなら、とりわけ『ナジャ』の熱烈な読者の多くは激しく反撥するだろう。彼らにとつて美しいのは予感と謎であり、結局は事件の先延ばしであって、事

件そのものであつてはならないらしい。だが本当にそうなのか。「事件」とは決して謎の「解答」ではないし、発信された謎の記号（浮遊するシニフィアン？）がやがてなんらかの意味と出会いそれを取り込むことになるとしても、ブルトンがそこで語るのはいさうべき意味の発見が与える安堵感ではなく、ありうべからざる意味に襲われる恐怖であると考え余地もあるはずだ。記号の永久運動としてのテクストを夢見る権利は誰にもあるのかもしれないが、それに対して私たちにはまた、だがそれではあまりに「文学」ではないかと嘆息する権利もあるのではなからうか。

だがこれと正反対の反応もある。たとえそれがありうべくない意味だとしても、ブルトンがなんらかの意味のレベルに固執し、意味作用そのものを無化しようとしなかったことに對する批判である。こうした意味への執着こそが「文学」ではないのかと、おそらく四半世紀以上にわたってシュルレアリスムの批判者たちは繰り返してきた。記号を意味から引き離し続けることと意味を焼き尽くすこと。その両方と軒を接しながら展開したシュルレアリスムと呼ばれる一連の体験が、記号と意味との関係をずらすことで現れる裂け目をのぞき込もうとする、それなりに粘り強い一つの選択であつたことを、私たちは今、おそらくやつと理解しはじめている。あえて言うならば、ブルーストとバタイユのあいだで、しかもそのどちらとも明確に異なる何かであろうとするこの不安定な選択は一体なぜ必要とされ、また何をもたらしたのか——幾度でも繰り返すよりないこの問い

を、ここでは記号と意味のあいだの空間を誰より自在に踏査した詩人の一人であるロベール・デスノスに託して、問い直してみたいと思う。たとえその結果がこの問いに答えるにはほど遠く、問いのありかをほんの少しずらすことにすぎないのだとしても。

## 2 ベベ・カドム(1)——神話

『第二宣言』が掲載されたのと同じ『シュルレアリスム革命』最終号（第二二号、一九二九年）に、アラゴンもまた運動の再出発にあつてその新たな方向性を定めるための文章を発表しているが、「一九三〇年への序論」と題されたこのテクストが語る同時代の神話的形象への批判は、三〇年代後半以降ブルトンやベレが展開した「新しい神話」の問題系を通過した視点から振り返るなら、いくらか意外なものに見える。おのおのの時代がその先端部分としての「現代的なるもの」を所有しているとすれば、一九二〇年代におけるそれは、たとえば「広告ポスターへの嗜好」だとアラゴンは言う。そこまではいい。だがこの嗜好には二つの面があり、一方でそれは「集体的象徴」を生み出してしまうが、他方では詩的領域を拡大するためのモデルを与えてくれると、アラゴンは続ける。後者の論点はひとまずおくとして、もともとなんらかの哲学的な観念を表現していた記号が通俗化し既成のイデオロギーに利用されてしまうことを批判する前者の論点は明らかに、ブルトンが繰り返した「意味される

ものに対する記号の生き残り」への批判に通じるロジックであるが、アラゴンの方はここで、一つの時代につきまとうイメージの中に新たな「意味するもの」の生成を見るブルトンとは違い、そうしたイメージの中にもつばら既成価値への回収の罫を読み取っているように思える。まして私たちの興味を引くのは、ここでそうした「集团的象徴」の典型として批判されるのが、デスノスがあれほど執着し



図Ⅱ

た他ならぬ「ベベ・カドム」だという事実である。カドム社の石鹸の宣伝用イメージにすぎなかった赤ん坊の顔(図Ⅱ)は、今では丸々と太った赤ん坊を、さらには単に太った人を意味する普通名詞にまで昇格しているわけだが、人はそのまわりに様々な物語を貼り付けた。そのモデ

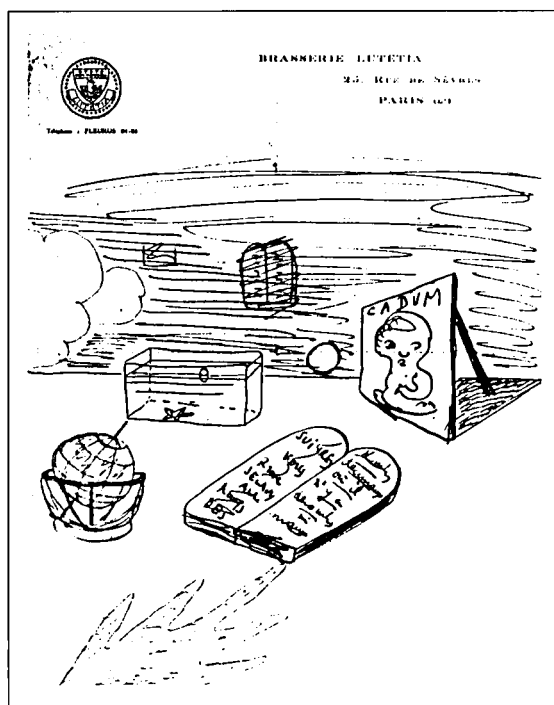
ルとなった赤ん坊の母親は子供が有名になりすぎて外に出られなくなったとか、その赤ん坊は幼くして死んだといった噂がまことしやかに囁かれていたらしい。特にその子供が成人し、独仏間の戦争で命を落としたといったエピソードの形で、それが愛国主義に加担するイメージとなったことを、アラゴンは告発するのである。だがもちろん、「ベベ・カドム」が近年多くの詩人の想像力につきまといてきたと彼が言うとき、念頭に置かれている一人がデスノスであることは明らかであろうし、このテキストがデスノスの変節に対する激しい非難を含んだ『第二宣言』と同じ号に掲載されているとすれば、それも自然なことなのかもしれない。だが私たちがアラゴンのこの記述に注目したいのは、それが個人間の関係によるバイアスをかけられたものであることを示してデスノスのテキストの価値を守るためでもなければ、このときすでに胚胎していたかもしれないアラゴンとブルトンとの観点の違いをこの例から引き出すためでもない。アラゴンの言うとおり「ベベ・カドム」がこの時代の一つの神話の位置にまで押し上げられていたとするなら、ここで批判されている、通常の精神の多くがそれを扱ったやり方をデスノスのそれが見事に裏切っているという事実が、このテキストによってむしろ明確に浮かび上がるように感じられるからである。デスノスの「ベベ・カドム」は、一つの時代の想像力の中に浮遊し流通する「イメージ」(アラゴンの言葉では「集团的象徴」)を「イメージ」の座から引きずり降ろし、そのことで既成の神話とそれを支えるイデオロギー体系と

を攻撃するためにこそ登場するのである。

「高尚」ならざる芸術分野へのシュルレアリストたちの嗜好を代表するものとして、とりわけデスノスが『ファントマス』について書き記したテキストはしばしば引き合いに出されてきたが、一連の犯罪映画のポスターに関する彼の言葉はそうしたポスターを、広く共有された欲望を体現し、既成の思考を「再認」させる「鏡」としてではなく、日常的な思考の中にいわば「裂け目」を作り出すものと見るような感性を表現している。とりわけそれらのポスターに書き込まれた戦懷的なキャッチ・コピーは、「世界に投げかけられた呪術的文言」<sup>(5)</sup>なのであり、街角でそれを目にする人々を脅かし続けるはずだ。ここではポスターは、人々の夢に媚びるイメージではなく、むしろ夢からの覚醒であり、「記号」ではなく「事件」である。そしてデスノスが「事件」の位置にまで押し上げたポスターの形象としてもっとも重要なものは、言うまでもなく「ベベ・カドム」であろう。

### 3 ベベ・カドム<sup>(2)</sup>——事件

一九二三年、「眠りの時代」からいまだ醒めきらないデスノスが描いたデッサン(図Ⅲ)に、すでに「ベベ・カドム」は登場しており、そこでポスターの赤ん坊は、ローズ・セラヴィの警句が書き込まれた書物を謎めいた手がめくる、不可思議な場面の背景(あるいはすでに



図Ⅲ

に登場人物?)となっている。やがてこの赤ん坊がポスターから抜け出てミシュランのタイヤ男と闘いを繰り広げるとき、その闘いは最終的に、キリスト教的な思考の枠組みを脱臼させるためのものであるだろう。『自由か愛か!』(一九二七年)の錯綜した物語をたどっていくと、はじめは文字どおりポスターでしかなかったその不気味な赤ん坊が、まずはこの物語の特権的な「目撃者」となり、やがては「化肉」<sup>(8)</sup>して一人の登場人物にまで姿を変えてしまうのが、二つの単語が偶然にぶつかりあった結果でしかないことに驚かされる。今まさに驚異の冒険に乗り出そうとするコルセル・サングロはある「導きの星」に導かれているのだが、その「星」とは奇妙に

も、彼が「泡だらけの手に握っているこのバラ色の石鹸」である（それはコルセール・サングロがルイズ・ラムと今しがた情事にふけていたそのホテルの部屋で、かつて切り裂きジャックが犠牲者の血を洗い流すのに使った石鹸だ）。この石鹸はコルセール・サングロを、「ミシユランの道しるべよりも、ずっと確かに導いてくれる」<sup>(9)</sup>だろうとデスノスは言うのだが、こうして何気なく書き付けられた一文から、石鹸とタイヤの、ベベ・カドムとビバンドム——ミシユランのマスター・キャラクターであるタイヤ男——の果てしない戦闘が考え出されたに違いない。シニフィアン側にイニシアチヴの与えられたテキストの創造作業という意味では、『自由か愛か！』は物語のレベルでローズ・セラヴィの手法を繰り返しているとも言えるだろう。ある観念を具現し流通させるのに相応しい記号を選び出すのでなく、記号そのものに働きかけることで物語を生産するこうした過程がとりわけ明瞭に示されているのが、「救世主の名をかたろうとする」ベベ・カドムを告発すべくビバンドムが起草した「贖救世主の祈り」<sup>(10)</sup>である。ビバンドムはそこで、ベベ・カドムがいわば自分の名前から生まれた私生児であり、自分の名をかたるベテン師であることを証明しようとするのだが、その証明の方法はこの二つの名前の分解と、その分解によって生じた諸要素の常軌を逸した解釈である。たとえば「ベベ Bèbè」は「ビバン Biben」の横領なのだが、なぜなら「ベベ（赤ん坊）」は乳を「飲む」ことで栄養をうるからだ（「ビバンドム Bībendum」）とはもともとラテン語の

「飲む biberē」の活用形であり、ホラチウスの詩からの引用である<sup>(11)</sup>）。とりわけ重要なのは、この言語操作が常にベベ・カドムを、家族秩序の外へ押し出そうとするものだという事実である。上記のとおり、ベベ・カドム Bèbè Cadum はビバンドム Bībendum の名前から生まれた私生児なのだが、そこでロの文字が省かれているのは、「彼の受胎がバツカスのそれにならって父親の内股（エース）を舞台上に演じられた」ことを証明するのだという。男女の正当な結合から生まれるのではなくマスターベーションから生まれた子供——ベベ・カドムのこの非嫡出子という性格は、デスノスの想像力が一般に流通していたこのイメージ・キャラクターの価値をそっくり逆転していることを示すとともに、彼においては語の音と意味をずらしていく手法が、家族の再生産過程を脅かすものとしてのマスターベーションとバラレに置かれていたことを教えている。事実この書物で、「贖救世主の祈り」と並んでデスノス一流の言語解体作業が炸裂するのは、「精液愛飲者クラブ」の会員どうしの会話であるが、まるで人間の再生産の道具をそれ以外の目的に使う人々は、言葉をも意味の再生産とは異なった目的に奉仕させざるをえないかのようなのである。だからデスノスの「ベベ・カドム」は「偽物」、「似て非なるもの」であり、オリジナルの内部にずれを持ち込むことでその座を奪い取るうとするコピー、言うなれば異議申し立てを行うシミュラクルである。たとえばそれはキリストの神話を専有化する。彼の本名はクリステイなのであり、やがてはビバンドムが死んだときその体か

ら生まれたタイヤ軍団に捕らえられ、七月一日ゴルゴダの丘で処刑されることになるだろう。キリスト (Christ) の名は驚きを表す感嘆詞 (Cristi) に、十字架はギロチンに作り替えられる。キリストのシミュラークルとしてのベベ・カドムは、父から子への継承関係を、生まれるはずのない子供による父の秩序の攪乱に置き換えるのである。

\*\*\*\*\*

パリという都市の中で出会う様々な形象——たとえばポスター——をそれが本来意味したはずのものからどこまでも逸脱させ、正当性 (嫡出子性) という幻想への異議申し立ての道具に変えていくこと。デスノスは自分の視線が持つこうした機能について、かなり明確な意識を持っていたようにも感じられる。ブルトンと袂を分かち一時的にバタイユのグループと行動をともにしたデスノスは、『ドキュマン』にも一定数の記事を書いたが、そのうちの一つ「ピグマリオンとスフィンクス」は、ポスターではなく彫像を論じているに<sup>(12)</sup>はしても、以上の特殊な視線のあり方をほとんど理論化している<sup>(12)</sup>すら言えるだろう。

パリのいたるところにたたずんでいる彫像たちが、それらが本来表象するはずだった人物を表現しなくなり、独自の存在を持つて生きはじめてしまう、そんな体験をデスノスは語る。ナポレオンは「奇妙な生命力」を持ち、ミュッセやルイ・十四世ですら「感動的」で、フランソワ・コペーにいたっては本人となら関係のない「とびき

りのお人好し」に見える。「事実こうしたシミュラークル以上に、神という概念と対立するものはない。」あるオブジェが本来になわされていたはずの意味から引き離され、表象ではなく単にそれ自身となってしまうような体験、意味というこの超越的なものが崩れ落ちる体験、それはだから、「イメージ」が「もの」になる体験だと言ってもいいだろう。したがって「ベベ・カドム」を贗の救世主に仕立て上げる感性は、内容レベルだけでなく構造そのものにおいて反宗教的なのである。この体験をさらに急進化するために、デスノスはポスターだけでなく彫像を宣伝に使うようにと提案する。「大理石の浴槽から身を乗り出した斑岩のベベ・カドム……これら現代のフエティッシュは詩人や将軍の誰それより価値があるのではないか。」宣伝用のキャラクターを象った彫像、たしかにそれは倍加されたシミュラークルであるとも言える。だからこの一節をポップ・アートの感性の先取りとするドブジンスキーの意見も、あながち誤りではないだろう。<sup>(13)</sup>だがここでは、オリジナルを持たない、オリジナルから独立したイメージというよりも、それ自身がオリジナルになってしまったコピー (突然「もの」になってしまった「イメージ」という逆説をこそ発見しなくてはならない。おそらく「自由か愛か!」でジャンヌ・ダルクカンシエルがパリ中を駆けめぐり、次々に彫像を打ち壊していくのも、彫像がある「正当な」対象を表現してしまうことへの抵抗であるに違いない。こうしたデスノスの感性は、ドゥニ・オリエがバタイユについて言った「不可能なものの使用価



値」の傍らにとどまろうとする選択とも、あるいはさほど隔たっていないのかもしれない。<sup>(14)</sup>

だからデスノスが外界へ、都市へと向けた視線は、このテキストの題名に反してピグマリオンのではない。たしかにポスターや彫像は独自の生を生きはじめるが、それは「私たちの願うように」ではなく、「私たちの意に反して」である。デスノスの視線はまさに、アンチ・ピグマリオンのそれなのだと言ってもよい。理想的な美の肉化、すなわち記号と意味の一致という不可能な事態の夢想ではなく、未知なるものの出現、すなわち記号と意味の関係の脱臼かつ生産であり、夢見られたものの実現という「物語」ではなく、「イメージ」の「もの」への転化という「事件」なのである。

#### 4 切り裂きジャック——顔

だが記号と意味の関係が生まれ直すような「事件」を呼び寄せるために利用されるのは、「イメージ」だけではない。たとえばベベ・カドムのように「イメージ」がいれば「顔しか持たないもの」であるとするれば、正反対に「顔を持たないもの」もまた、同様の目的のために召還される。デスノスの、あるいはシュルレアリスム全体の想像力の中には常にいく人もの犯罪者の名前が浮遊しているが、デスノスにもっともしつこくつきまとったのは言うまでもなく「切り裂きジャック」であり、これに対してデスノスは、ベベ・カドムの

場合とは逆方向の作業を施しているように見える。

デスノスは「ジャック」を、「現代の半神」<sup>(15)</sup>とすら呼ぶのだが、だとするとそれは一種の「神話」なのであるか。だがそれは、少なくともアラゴンが批判したような意味での「神話」であるとは思えない。たしかにその名前は恐怖の代名詞として流通しているが、単に顔が知られていないという理由だけによるのでなしに、それを「イメージ」と呼ぶことには何か抵抗が感じられる。なぜであろうか。やはり二〇年代後半にデスノスが『パリ・マチナル』紙に連載した、不気味なまでに詳細な描写で「ジャック」の犯罪を描く血生臭い記事「切り裂きジャック」<sup>(16)</sup>を一読するならば、そこから浮かび上がってくるのは、ヴィクトリア朝時代の宗教的で鬱屈したロンドンの空気に反撥して生きるダンディの姿であり、つまりは現代生活の秩序への抵抗である。彼が体現しているのはだから、日常の中を流通する「イメージ」である以上に、「形」あるいは「イメージ」が突然消失し秩序の外へ投げ出されることの恐怖である。またそこで犠牲者の遺体は「大理石の彫像よりバラバラになった死体」<sup>(17)</sup>とも表現されていて、「ジャック」が「彫像＝イメージ」の破壊者であることがよくわかる。彼が「半神」であるとすればだから、それはある「イメージ」を体現するからである以上に、人間の身体という「イメージ」の破壊者だからだと言わねばならない。彼は自らの「イメージ」を信じようとする人間たちに、彼らが「もの」でしかないことを思い起こさせるのである。

ところが連載記事「切り裂きジャック」の最後の二回で、デスノスは一見矛盾した戦略を行使する。「ジャック」に顔を与えてしまうのである。そこで彼は、この記事の連載中に一通の謎めいた手紙が届き、「切り裂きジャック」について誰も知らない情報を教えようという申し出を受けたと語る。その手紙の指示に従ってデスノスが言葉

を交わすのに成功した老紳士は「ジャック」の古い友人だと名乗り、デスノスの描いた天才的犯罪者の肖像が事実に近いものであること、「ジャック」がその犯罪を重ねていった理由（それは友人どうしのあいだでの、一種の賭であったという）、彼がその後オーストラリアに渡ったことなどを伝え、連続殺人当時の「ジャック」の恋人が描いたものだというその肖像をすら、デスノスに手渡す。この肖像画は連載最終回の原稿と併載されるのだが、したがって『パリ・マチナル』紙の読者は文字どおり「ジャック」の顔を目にするようになるわけだ。文章の末尾でデスノスは、この男本人が「ジャック」ではなかったかとおわせる発言をするが（左利きだった「ジャック」同様この男がタバコを左手で吸ったかどうか思い出そうとするが、心臓が高鳴って思い出すことができない……）、こうして「切り裂きジャック」は現在のバリーを徘徊しているかもしれない誰かとなる。もちろん新聞の読者の多くがデスノスの記事を真に受けたとは考えにくい、彼の戦略はきわめて入念なものであった。連載第三回の末尾には、その時点では読者にとってまったく謎でしかなかったはずの、「そちらの求めに応じたい」といった内容の追伸さえ付け

加えられていた。デスノスは老紳士との出会いをあくまで現実の出来事として語るのである。

だからその男は、「ジャック」であるかもしれないし、そうではないかもしれない。こうした決定不可能なものの空間は、おそらく記号と意味、「イメージ」と「もの」の関係を脱臼させるためには本質的なものである。なぜならそこでは、「もの」に「イメージ」を与えることが、「もの」を一つの解釈によって固定することにつながるからだ。「もの」が露出する瞬間を待ち受けるには、おそらくこうした解釈でも沈黙でもない身振りが必要なのである。「イメージ」形態の完全で端的な欠如はあまりに抽象的であるから、「もの」の具本性には到達できないのであろう。だからいわば無名の闇の中から、ときに顔が、「イメージ」と「もの」のあいだで宙吊りにされた曖昧な顔が姿を現さなくてはならない。<sup>(18)</sup>形態の剥奪のために私たちは形態を必要とするのであり、ちょうど顔しか持たない存在であるベベ・カドムに意味と役割を与えることで「イメージ」と「もの」のあいだの空間がねじ曲げられたように、顔をもたない存在である「切り裂きジャック」に両義的な形態を与えることで、この空間が常にその外部によって脅かされていることが理解できるのである。『自由か愛か!』には、「切り裂きジャック」の彫像という、つまりはオリジナルが不可知であるもののコピーという矛盾したオブジェが現れるが、この逆説こそが、デスノスが「ジャック」に割り当てた特異な位置と役割とを表現しているのかもしれない。<sup>(19)</sup>

\*\*\*\*\*

「イメージ」と「もの」はもはや調和した関係の中に安らぐことはない。それは誰もが知っていることだ。だが終わりのない「イメージ」の浮遊に魅せられるのではなく、突如襲いかかる「もの」の露出に幻惑されようとするのではなく、その双方に交互に働きかけることで、両者のあいだに——決して失われた関係を打ち立て直そうとするのではなく——一瞬の真空状態を作り出し、そこに閃光を走らせようと、シュルレアリスムは試みる。この戦略は何を意味するのかと、私たちは自問した。だが以上の短い追跡作業から引き出すことができるのは、次のような曖昧な、そしていささか唐突な一種の予感でしかないかもしれない。パリの彫像たちはアンチ・ピグマリオンの視線で眺められるときに一瞬、ナポレオンでもルイ一四世でもないそれ自身となる。突拍子もない役柄を割り当てられて「もの」の方へ引きずり降ろされるベベ・カドムも、ほんのひととき闇の中から引き上げられて「イメージ」の方に歩み寄る切り裂きジャックも、そのとき他の何でもありうる何か——形でしかない形、あるいは形の不在——であることをやめ、端的にそれ自身となるのであった。おそらくこのとき、顔しか持たないもの（「イメージ」と顔を持たないもの（「もの」）とが分かち持っている匿名性とは対立するある謎めいた個性が立ち現れるのである。「イメージ」にはそれが表象するべくない「もの」を、「もの」にはそれを表象するべくない「イメージ」をぶつけるというシュルレアリスムの戦略は、こうして

実体性からはもともと遠く隔った、奇妙にもまばゆい個性性の体験へと接続される。これ以後私たちが問いかけるのは、事件としての個性性という、この逆説的な体験に対してであるだろう。

意味に達するのを恐れて答えないのではなく、答えることがそのまま何かを作り出すことであるよう仕向けられるならば私たちは、正当性と起源を求めるオイディプスの同一性ではなく、どこにも廻らずその場で生じる、いわば非 $\parallel$ オイディプ的な個性性を手にすることができるのであるうか。「太陽よりも高く昇り、火よりも低く下るもの、そして風よりも流動的で、御影石より固いものは何か？」スフィンクスのこの問いに、ジャン・ダルクアンシエルは「瓶」と答える。「そのころは？」「あたしがそう望むから」<sup>(20)</sup>。

#### 注

- (1) Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Seghers, 1975 (1<sup>ère</sup> éd., 1928), p. 25.
- (2) *Ibid.*, p. 35.
- (3) 松浦寿輝「エッフェル塔試論」、筑摩書房、一九九五年。
- (4) その中でももともと重要な近年の成果として、次の書物を挙げなくてはならない。千葉文夫「ファントマ幻想——30年代パリのメディアと芸術家たち」青土社、一九九八年。
- (5) Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, Paris, Gallimard, 1978, p. 459-460.
- (6) ロベール・デスノス「自由か愛か」津田般弥訳、白水社、一九七六年、三一ページ。
- (7) 同書、三七ページ。

- (8) 同書、四七ページ。
- (9) 同右。
- (10) 同書、五四―五五ページ。
- (11) ビバンドムはミシュランのキャラクターとして利用される前、もともとビール会社の宣伝用の人形であり、その関係でこうした名前が付けられた。
- (12) *Documents*, n° 1, 1930. Repris dans : Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes*, op. cit.
- (13) Charles Dobzynski, « L'alchimiste », *Europe*, n° 851, mars 2000, p. 134.
- (14) Denis Hollier, *Les Dépôtés*, Paris, Minuit, 1993, p. 153-178.
- (15) Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes*, op. cit., p. 208.
- (16) 次の形で入手できる。Robert Desnos, *Jack l'éventreur*, Paris, Editions Allia, 1997.
- (17) *Ibid.*, p. 29-30.
- (18) バタイユの「不定形」という表現の中に単なる形態の欠如以上のものを見ようとするディディエ・ユベルマンの言わんとしているのはおそらくこのことであり、バタイユ自身の評価について私たちが彼と完全に同意見ではないとしても、その論理がここで語ってきた「イメージ」と「もの」の関係を正當に捉えていることは間違いないと思われる。
- (19) 『自由か愛か!』、前掲書、六六ページ。
- (20) 同書、八〇ページ。